

В.И. ТЮПА

АНАЛИТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО

Введение
в литературоведческий анализ

**Москва
Лабиринт
РГГУ**

114
7984

Валерий Игоревич ТюПА. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. — 192 с.

Редактор: И.В.Пешков

Художник: В.Е.Граевский

Печатается по решению редакционно-издательского совета Российского государственного гуманитарного университета

Рецензенты:

Кафедра теории литературы МГУ (зав. кафедрой д-р. филол. наук, проф. А.Я.Эсалнек); д-р. филол. наук, проф. И.П.Смирнов (Констанц, Германия)

1230251

В книге, посвященной эстетическому исследованию литературы как художественной реальности, рассматривается соотношение научности и художественности, текста и смысла, анализа и интерпретации, предлагается оригинальная методика многоуровневого подхода к художественному произведению. Теоретические положения иллюстрируются развернутыми «показательными» анализами пушкинских «Повестей Белкина», «Фаталиста» Лермонтова и «Музы» Ахматовой.

Книга может быть рекомендована в качестве учебного пособия по анализу художественного текста. Адресована как специалистам (преподавателям литературы в школе и вузе), так и начинающим филологам — студентам и аспирантам.

© В.И.Тюпа, текст

Научная библиотека
Уральского
Государственного
Университета

© Издательство «Лабиринт», 2001

Все права защищены

ISBN 5-87604-116

его издателя А. П. Их понимание одних и тех же “историй” неотожждественно даже в “Барышне-крестянке”, хотя здесь они и приходят к согласию, подобно помирившимся помещикам-антиподам.

Карнавалы в контексте целого

На всем протяжении текста “Повестей” догматику и аскету, исповедующему сальерианское “усильное постоянство”, так или иначе противостоит открытый жизненным соблазнам моцартианский “гуляка праздный”. Культурно-историческую основу, образотворческий исток этой поляризации, выступающей смыслополагающим импульсом эстетической модальности всего прозаического цикла, на наш взгляд, составляет пракомический архетип *карнавальной пары*. В данном случае наиболее актуальным вариантом данного архетипа представляется антитеза Арлекин — Пьеро (веселый плут — меланхолический простак). В цирковой традиции эта карнавальная пара трансформировалась в дуэт рыжего и белого клоунов.

Разумеется, речь не следует вести о сознательном стремлении Пушкина “зашифровать” в сюжетах “Метели” и “Станционного смотрителя” коллизию традиционного треугольника: Пьеро — Колумбина — Арлекин. Однако подобное их прочтение не только имеет заслуживающие внимания предпосылки в тексте “Повестей”, но и способно приоткрыть содержательную глубину комизма всего пушкинского шедевра, который Бахтин причислял к числу “наиболее карнавализованных произведений”³⁰³. Во всяком случае, *иностранное имя* для своего героя Сильвио, который *казался русским*, Белкин заимствует (оговариваясь: *так назову его*) из романской традиции комедии масок³⁰⁴.

Отметим при этом, что между эстетической культурой комедии дель арте, которая, по мнению Бахтина, “полнее всего сохранила связь с породившим ее карнавальным лоном”³⁰⁵, и “Повестями Белкина” имеется отдаленная, но вполне очевидная преемственная связь. В роли посредника здесь выступает Пьер Мариво. Достаточно напомнить, что автор “Игры любви и случая”, “склоненной” Белкиным на российские нравы в “Барышне-крестянке”, выступил таким же завершителем анонимной площадной арлекинады (французский вариант итальянской импровизационной комедии масок), каким в свое время Рабле явился для более широкого и более архаичного спектра карнаваловых мотивов.

³⁰³ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 185.

³⁰⁴ Ср.: “Весной 1912 года родилась очередная идея театра для артистов: дачного, в Терноках, на берегу Финского залива <...> Предполагался карнавал в белую ночь: с балаганами, аттракционами и ряжеными. Ожидалась и пантомима: Панталоне хочет выдать дочь Аурелию за старого доктора из Болоньи, а она любит молодого Сильвио. Влюбленным помогают слуги, Арлекин и Смеральдина, все запутывающие и ведущие к счастливому концу” (Ротиков К. К. Другой Петербург. СПб., 1998. С. 62).

³⁰⁵ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 42.

Весьма существенно и то, что во времена Пушкина представления об Арлекине и Пьеро — все еще живой элемент французской низовой культуры, традициями которой питалась, в частности, комедия-графья не только Мариво, но и Бомарше. Причем после революции 1789 года Арлекин из слуги превращается в героя-любовника, а Пьеро — в мужа Коломбины (в прошлом также служанки, наперсницы хозяйки). Сохранив свои прежние карнавальные функции, они заместили собою и двух кавалеров итальянской традиции (жизнерадостного, развязного и застенчивого, печального). Не могли не дойти до Пушкина и отголоски бурной полемики вокруг популярной фигуры Арлекина в немецкой театральной критике, где за веселого плута против Готшедта и его единомышленников вступился сам Лессинг. Приметная страница этой полемики — книга Юстуса Мезера “Арлекин, или Защита гротескно-комического”.

Так или иначе, некоторые совпадения и переклички “Повестей” с названной комической традицией поразительны. К числу таких феноменов “культурной памяти” может быть отнесен, в частности, своего рода цветовой код занимающей нас антитезы персонажей эксцентрического и эгоцентрического типа.

Напомним, что традиционные цвета Арлекина — цвета пламени: красный и желтый (включая рыжий цвет парика); традиционный цвет Пьеро — белый (включая бледность набеленного лица), то есть траурный по католической традиции. Поэтому не удивительно, что Сильвио, *побледневшему от злости*, вообще присуща *мрачная бледность*, тогда как лицо графа (который, по словам Сильвио, *всегда шутит* — подобно Арлекину) *горело как огонь*. Кстати, черешни, которыми угощался граф во время их первой дуэли, как известно, бывают только красного и желтого цвета. А *бедная мазанка* Сильвио — это глинобитный домик белого цвета (на Украине, на юге России такие “мазанки” обязательно белят). Сильвио, впрочем, хранит принадлежавшую ему ранее и простреленную графом *красную шапку*, однако не следует забывать, что до появления графа его способ существования был иным: Сильвио был поначалу отъявленным “эксцентриком”, а не “эгоцентриком”, но зависть приводит его к метаморфозе, напоминающей пушкинского Сальери.

В мелодраматической “Метели”, естественно, доминирует белый (снежный) цвет, практически не оставляя места для иных красок. Лишь сама метель, которой Бурмин обязан своим счастьем, а Владимир — несчастьем, несколько неожиданно приобретает *желтоватый* оттенок, да ненарадовская Коломбина *покраснела*, выслушав признание в любви из уст Бурмина. В остальных ситуациях лица всех троих основных персонажей — отменно бледны. Однако не будем забывать о вмешательстве Белкина: ветреного повесу, шутника и проказника, каким предстает *беспечно насмешливый* Бурмин в его собственном рассказе, подставной автор в соответствии со своим вкусом преображает в романического героя-любовника — отсюда и его трафаретная бледность. Однако мотив огня все же хранит ассоциативную связь этого персонажа, наделенного *пылкостью характера*, с графом из “Выст-

рела": глаза Бурмина с таким огнем останавливались на Марье Гавриловне (хранительнице тульской печатки с двумя пылающими сердцами). Да и Белкин, увлекаясь мелодраматичностью финала, словно бы проговаривается, комически обнаруживая нарочитость портретного штампа: *Бурмин побледнел...и бросился к ее ногам...* — сказано о герое, ранее уже наделенном интересной бледностью.

В чуждом мелодраматичности анекдотическом "Гробовщике", напротив, белизна упоминается лишь однажды, зато слова *желтый* и *красный* создают цветовую доминанту, встречаясь 9 раз, но характеризуют не главного героя, а лишь его окружение. *Желтый домик*, куда переселяется гробовщик в начале повествования, ему чужд: *Переступив за незнакомый порог и найдя в новом своем жилище суматоху, он вздохнул о ветхой лачуге* (ср. *бедную мазанку Сильвио*). Любопытно, что обидчик Адриана чухонец Юрко (своим смиренным званием предваряющий мученика четырнадцатого класса следующей повести) претерпевает противоположную смену цветовых характеристик: на месте его прежней *желтой будки* появляется *серенькая с белыми колонками*. Цвет лица Адриана остается нам неведом, однако инерция читательского ожидания, возникающая после первых двух повестей, создает и здесь, по-видимому, невольное впечатление бледности. Оно усиливается указанием на совершенное соответствие нрава гробовщика *мрачному его ремеслу*, а также контрастом с карикатурным портретом краснолицего переплетчика, украшающим живописную троицу гостей, возвращающихся *навеселе* (тогда как сам Прохоров при этом *сердит*). Во всяком случае, пьяный гробовщик заявляет вслух, что он не *гаер святочный* (слово "гаер" толкуется В. Далем как "арлекин, паяц, шут"), и как бы отрекается от причастности к желто-красному полюсу праздничности (ср. *желтые шляпки и красные башмаки дочерей, одеваемые только в торжественные случаи*).

В тексте "Станционного смотрителя" упоминаются *красные и желтые листья*, однако они не могут иметь отношения к Самсону Вырину, поскольку кладбище, где он покойся, не осеняется ни *единым деревцом*. Зато мы узнаем о его *седине* и *давно небритом* (как у Сильвио в кабинете графа) *лице хилого старика* (надо полагать, бледном). Рассказ свой, как это принято у всех театральных Пьеро, он неоднократно прерывает обильными слезами. А вот Минский выходит к Вырину в *красной скуфье*, что очевидным образом ассоциируется (как и *красная шапка* прежнего Сильвио) с шутовским колпаком³⁰⁶, чему способствует и поведение Минского на станции, где он был *чрезвычайно весел, без умолку шутил* <...> *насвистывал песни*.

В "Барышне-крестянке" пародийно переплетаются многие мотивы, зародившиеся в предыдущих повестях. Касается это и символической антитезы красного и белого. Лиза была уверена, что у занимавшего ее воображение Алексея *лицо бледное*. Между тем оказывается, что у него *румянец во всю щеку*. Напротив, *смуглая красавица* Лиза *бледнеет*, узнавая о предстоящем визите Берестовых и

³⁰⁶ Ср. "нетленный красный колпак арзамасский" ("Арзамас". Кн. 1. М., 1994. С. 284).

задумываясь о том, какое мнение сложится у Алексея о ее поведении и правилах, о ее благоразумии. Скрытая пушкинская арлекиада прорывается в игре жизнерадостно проказничающей *шалуньи* с белилами: *Лиза, его смуглая Лиза, набелена была по уши, насурьмлена пуще самой мисс Жаксон; фальшивые локоны, гораздо светлее собственных ее волос, взбиты были, как парик...* и т. д. Что касается своего рода женской ипостаси Пьеро (мисс Жаксон), то у нее, напротив, обнаружилась способность *бросать пламенные взгляды*, а *багровый румянец досады* пробивался сквозь искусственную белизну ее лица. Соотнесенная с цветовым кодом карнаваль-ной пары эта фраза предстает метафорически точной (за вычетом слова “досада”) характеристикой двойного авторства “Повестей” и самого комического строя их художественности.

Если мы задумаемся о “карнавальном мезальянсе” авторов, то о внешнем виде Издателя нам, разумеется, ничего определенного не может быть известно (впрочем, инициалы А. П. вынуждают вспомнить о смуглости лица самого Пушкина). Зато Белкин, как и положено Пьеро, *лицом был бел*. Даже имя, отчество и фамилия этой ипостаси *белого шута*, как кажется, не совсем случайны: в состав фамилии входит “бел”; Петр соответствует итальянскому Пьеро и французскому Пьер, словно указывая на “отцовскую” традицию — Пьер Мариво и комедия дель арте; наконец, Иван соответствует итальянскому обозначению этого амплуа. Дело в том, что фигуры Арлекина и Пьеро — результат эволюции традиционной пары слуг деревенского происхождения, именовавшихся в итальянской комедии масок “дзанни”, то есть “ваньками”.

Интересно, что на могилу Самсона Вырина приходят именно два Ивана (мальчик-проводжатый оказывается тезкой нашего сочинителя³⁰⁷). И если один, как мы помним, *лицом был бел*, а настроен весьма меланхолически, то второй, радостно вспрыгивающий на могилу, — *рыжий и кривой*. Этот веселый, одноглазый (будто вечно подмигивающий) *рыжий шут*, проводник Белкина в стране мертвых (голое место, ничем не огражденное, усеянное деревянными крестами, не осененными ни единым деревцем) видится нам одним из потаенных обликов истинного автора-юмориста.

Мотив кощунственного, профанно-анекдотического отношения к таинствам миропорядка (к таинству смерти, таинству брака) у пушкинских “арлекинов” далеко не случаен. Как свидетельствуют рога-тая маска пра-Арлекина (преобразившаяся впоследствии в двурогий и двуцветный колпак) и красно-желтые ромбы его традиционного костюма (стилизованные языки пламени), по своему происхождению это мистерияльный дьявол, трансформировавшийся далее в веселого

³⁰⁷ Титулярный советник А. Г. Н., в течение двадцати лет изъездивший всю Россию, является такой же маской Белкина, намеренного *побеседовать с любезными читателями*, какой сам Белкин является для своего подлинного автора. Достаточно указать на разноголосость вступления, где “литераторский” пафос сочинителя неуклюже прячется за *Еще несколько слов вымышленного пожилого чиновника*.

карнавального черта. Пушкину эта родословная арлекина была известна. Мефистофель в “Сцене из Фауста” говорит: *Как арлекина из огня / Ты вызвал наконец меня. От римско-итальянских карнавальных оргий* (“Кто знает край, где небо блещет...”, 1829), по всей видимости, и берет начало юмористическая игра веселого демонизма эксцентриков с пародийной святостью эгоцентриков, пронизывающая собою весь цикл “Повестей Белкина”.

Не случайно граф в “Выстреле” *дьявольски счастлив*; у Сильвио же только вид настоящего дьявола, демонизм его мнимый, наигранный, “романический”. В одной из своих реплик Сильвио как бы намекает даже на покровительство ему неких сакральных сил: *Благодарите Бога, что это случилось у меня в доме*; а для продолжения дуэли в кабинет графа по его требованию приносят свечи.

Владимир видится наедине с Марьей Гавриловной у старой часовни, где клянется ей в вечной любви; он стремится в церковь (которой достигает лишь после пения петухов, отпугивающего, как известно, нечистую силу). Бурмин же следует мимо церкви и непозволительно шутит с религиозным таинством брака. При этом нравственные терзания, тяжелое ранение в бородинском сражении и последующая смерть наделяют Владимира ореолом мученичества, тогда как Бурмина Белкин характеризует *ужасным повесою*.

Адриан Прохоров причастен к таинству смерти, тогда как его собутельники осмеивают эту причастность. При установлении порядка в новом жилище гробовщика на первом месте фигурирует *кивот с образами*; события же своего сна гробовщик праведно именует *дьявольщиной*.

Отсылка к сакральному авторитету библейского Самсона, погубленного женским коварством, в “Станционном смотрителе” очевидна (вплоть до мотива “ослепления”, хотя и в переносном смысле)³⁰⁸. Самсон Вырин отправляет дочь свою в церковь, а впоследствии чудесным образом разыскивает ее, *отслужив молебен у Всех Скорбящих*. В то же время характерная купюра — речь идет о Церкви Радости Всех Скорбящих — сигнализирует об односторонности скорбной праведности эгоцентрических персонажей. Тогда как жизнерадостный Минский провозит Дуню мимо церкви и уводит ее как *заблудшую овечку* (еще одна аллюзия святого писания). О шаловливой кощунственности поведения на могиле Вырина маленького чертенка-арлекина, *рыжего и кривого* (“единаок” — одна из традиционных модификаций бесовского облика), уже было сказано. Примечательно, что этот Ванька забавляется с кошкой — животным, традиционно причастным, согласно мифологическим представлениям, к нечистой силе или к языческим божествам радости и веселья (что в нашем контексте весьма знаменательно).

В следующей повести возникает любопытная переключка: входя в свою плутовскую “роль”, Лиза Муромская *качала голову, наподобие глиняных котлов*. В то же время в рамках этой роли она клянется

³⁰⁸ См.: Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. С. 100 и далее.

святой пятницей. Молодой Берестов также соединяет в себе оба антиномичных начала: напускную святость (*говорил им об утраченных радостях и об увядшей своей юности*³⁰⁹; *покаялся было ей святою пятницею*) и вакхическое бешеное жизнелюбие (*за девушками слишком любит гоняться*). Напомним, что и граф Б. в молодости демонстрировал *веселость самую бешеную*.

Что же касается самого Белкина, рожденного *от честных и благородных родителей*, то его жизнеописание в немалой степени является пародийным житием. Особо выделим сообщение о том, что *покойный отец его <...> был женат на девице*. Эта стилистическая неловкость биографа невольно вызывает святотатственно-пародийную ассоциацию с непорочным зачатием (едва ли есть необходимость напоминать об игре Пушкина с этим мотивом в "Гаврииаде").

Однако псевдосвятость извечно несчастных Пьеро и псевдодемонизм преуспевающих, дьявольски счастливых Арлекинов — это их шутовские, игровые, масочные атрибуты, подвергаемые карнавальному переосмыслению. В своих ритуально-мифологических истоках карнавальная пара красного и белого шутов явственно восходит к архаико-культурной антитезе солнца и луны, дня и ночи, жизни и смерти. Отнюдь не случайно костюм Пьеро напоминает саван, а обтягивающее одеяние Арлекина подчеркивает его живую телесность.

Например, отмечаемая повествователем небритость Сильвио и Вырина может быть прочитана как одна из частных манифестаций их принадлежности к полюсу смерти. Напомним, что в сне гробовщика покойники предстают *в мундирах, но с бородами небритыми*. А в "Метели" *Владимир схватил себя за волосы и остался недвижим, как человек, приговоренный к смерти*, после того, как перед ним старик *высунул свою седую бороду*.

Что касается солярного мифопоэтического подтекста, то напомним, что на свою первую дуэль с графом Сильвио прибывает на рассвете, а появление графа совпадает с восходом солнца: *Весеннее солнце взошло, и жар уже напевал. Я увидел его издали. Он шел пешком...* С солнечным циклом соотносено и появление графа по соседству с Белкиным: повествователь ожидает приезда их *сиятельств* с весны (как Сильвио — на рассвете), они *прибыли в начале июня месяца*. Сильвио же, как и положено Пьеро, представляет ночную сторону бытия. Отправляясь мстить графу, Сильвио заявляет: *Еду сегодня в ночь*; графа для продолжения дуэли он ожидает *в темноте*.

Обыкновенные для гробовщика Прохорова *печальные раздумья* связаны с ненастьем (*проливным дождем*), а замогильные события его сна — с лунным светом: *Ночь была лунная*, — и далее: *Луна сквозь окна освещала лица приглашенных мертвецов*. Тогда как анекдотическое преображение-пробуждение Адриана освещено солнцем: *Солнце давно уже освещало постелью, на которой лежал гробовщик. Наконец открыл он глаза...*

³⁰⁹ Любопытно заметить, что адресованный псу окрик Алексея: *Tout beau*, — в дословном переводе с французского означает "все хорошо".

История знакомства Белкина (повествователя) с Самсоном Выринным начинается весной (*в мае месяце*) таким же проливным дождем, каким были испорчены *гробовые наряды* Адриана Прохорова накануне его переселения. Завершается эта история осенью *при закате солнца*. Однако прекрасная барыня Авдотья Самсоновна, увезенная зимой, возвращается в родные места (подобно графине Б.) летом. Соотнесенность сюжета с годовым циклом очевидна, только эти опорные события доводятся до нас в обратном порядке: весна, зима, осень, лето. Но ведь и притчевый сюжет немецких "картинок" в повести вывернут наизнанку: отец отправляется на поиски блудного дитяти.

Вполне закономерно, что и авантюрное знакомство Лизы Муромской с Алексеем Берестовым совпадает с восходом солнца: когда Лиза отправилась в рошу, *заря сияла на востоке, и золотые ряды облаков, казалось, ожидали солнца, как царедворцы ожидают государя*. А прекращение свиданий связывается с ненастьем, с *дождливой погодой*. К тому же весь сюжет последней повести оказывается прозрачно соотнесенным с годовым циклом (от выхода в отставку Берестова-старшего в начале 1797 года — то есть зимой — до счастливой развязки — осенью), будто подтверждая справедливость мнения Муромского, что *время все сладит*.

В плане оппозиции живого и мертвого как солнечного (дневного) и лунного (ночного, ненастного) совершенно не случайно сочинитель Белкин — *покойник* (как и *покойный отец его*), что подчеркивается полным заглавием цикла. В своих историях Белкин мелодраматизирует судьбы экзистенциально близких ему героев, тяготеющих, как и он сам, к "архетипу Пьеро". Как автор своих повестей он "хоронит" и Сильвио, и Владимира, и Вырина. Эта участь минует лишь самого гробовщика, однако данное исключение, пожалуй, лишь подтверждает правило: персонажи эгоцентрического склада репрезентируют собою смерть, несут в себе эту сторону карнавально-амбивалентного единства бытия. Ведь сама жизнь гробовщика состоит в том, чтобы хоронить. Перед нами своего рода невольная автопародия Белкина, жаждущего "историй" для своего сочинительства, как Прохоров — смертей для своего ремесла.

Но Белкин не подлинный, а мистифицированный автор. Соответственно, и осуществляемые им литературные "похороны" — буквально как в сонном видении гробовщика — не подлинные, а мнимые. В известном смысле и Сильвио, и Владимир, и зритель Самсон сами "хоронят" себя, эгоцентрически замыкаясь в своей ограниченности, так или иначе отрекаясь от жизни в ее действительной полноте и многообразии. Для Владимира, например, *смерть остается единою надеждою*, а Вырин в мрачном своем *ослеплении* доходит до того, что желает смерти и самой Дуне (отправляя же в *воскресный день* дочь с гусаром, он поддается светлому, праздничному, воскресному ослеплению).

Все сумрачные персонажи "Повестей", включая и их вымышленного автора, живут не в соответствии с окказиональной данностью жизни, но ориентируясь на императивы заданности, конвенциональ-

ности, нормативности, прислушиваются не столько к зовам бытия, сколько к запретам миропорядка. Собственным "героическим постоянством" живое в себе они сами подчиняют мертвому, существование — отвлеченным сущностям. Однако авторский смех — благодаря эффекту двойного авторства — эстетически "воскрешает" этих персонажей-смертников, преображая "упокоенных" Белкиным мелодраматических героев в чудачков, приобщая их в этом качестве заново к полноте и многообразию жизни.

Пушкин, разумеется, вовсе не жестокосерден к тем, кто на страницах "Повестей" погибает. Но дело здесь не только в мелодраматической нарочитости белкинского сочинительства. Неумолима художественная воля самого комизма. В рамках юмористической концепции человеческого "я-в-мире" аналогом смерти выступает всякая жесткая упорядоченность и завершенность, тогда как аналогом жизни — динамичный эволюционный процесс непрерывного, текущего, пластичного становления (и отдельной личности, и всего универсума межличностных отношений). И Сильвио, и Владимир, и Самсон Вырин, и сам Белкин, говоря языком Тейяра де Шардена, суть "неудачные пробы эволюции". Они останавливаются в своем внутреннем движении и с этого момента для юмора становятся "мертвыми". Участниками карнавала жизни остаются лишь те, кто сохраняет способность к внутренней метаморфозе, что и происходит с гробовщиком в финале этого ключевого во многих отношениях рассказа (не случайно он был написан первым и поставлен в центр общей композиции цикла). Все "живые" персонажи "Повестей" внутренне текучи, душевно пластичны.

Не следует, однако, впадая в крайность, приписывать Пушкину апологию героев, тяготеющих к "архетипу Арлекина", которые, подобно персонажам "Барышни-крестьянки", *были счастливы настоящим и мало думали о будущем*. Разумеется, они гораздо ближе к автору в его "последней смысловой инстанции" (Бахтин), поскольку выступают не только объектами, но и субъектами юмористического мироотношения. Подобно Бурмину, они обладают умом *безо всяких притязаний и беспечно насмешливым*. И все-таки даже они — всего лишь равноправные и равнодостоинные участники серьезно-смехового "прения живота со смертью", пронизывающего собою все части этого художественного целого. Перед лицом юмора, как в карнавале, все равны.

Отсюда крайне существенная особенность явленного в "Повестях Белкина" строя художественности, которая состоит не только в поляризации живого и мертвого, но в и карнавальном снятии границ между ними. Эта амбивалентность (смотритель, например, *ни жив, ни мертв*) достигает своего апогея в "Гробовщике" (*пожитки на похоронных дрогах; гробы отдаются напрокат и починяются; мертвый без гроба не живет; нищий мертвец даром берет себе гроб; пить за здоровье своих мертвецов и т. п.*), однако она заявлена уже в первой фразе от Издателя несколько оксюморонным выражением *жизнеописание покойного*.

Один из многочисленных примеров такого рода — легкое косноязычие белкинской фразы: *Мы спрашивали уже, жив ли еще бедный поручик, как сам он явился между нами; мы сделали ему тот же вопрос.* Можно подумать, что появление среди живых еще не гарантирует принадлежности бедного поручика к их числу. Таков комический эффект лукавого двуголосога слова. Зато в насмешливой фразе повествователя “Барышни-крестьянки” властью второго голоса “мертвый” фразеологизм “оживает” и превращает смерть в одно из повседневных занятий мисс Жаксон, которая за две тысячи рублей в год *умирала со скуки в этой варварской России.*

К “Повестям Белкина” в полной мере приложимы бахтинские слова: “Смерть здесь входит в целое жизни как ее необходимый момент, как условие ее постоянного обновления и омоложения”³¹⁰. Эта наиболее архаичная интенция смехового мирозерцания наследуется юмором, но не исчерпывает его. Здесь “мертвое” все более тесно связывается с жесткой ограниченностью мнимо сверхличных начал жизни, а “живое” — с непреднамеренностью, окказиональностью индивидуального жизнесложения, личностного самоосуществления. Пушкинский юмор, как и вообще юмор нового времени, сконцентрирован на *самобытности* человеческого “я”. В глазах носителя юмористической концепции личности несчастный маленький человек Вырин не менее смешон, чем осчастливленные любовным пленом Бурмин, Минский или Берестов. Наследуя карнавалному смеху, юмор тем и отличается от своего культурного предшественника, что является неутолимой жадой той яркой личностности бытия, какой всегда не доставало этим бедным и бледным Пьеро.

Если карнавальное мирозерцание — это апология жизни, торжествующей даже в самом акте смерти, в умирании отжившего, то юмор — апология личности, “самостоянье” которой состоит в жизнетворческом оттачивании от всего готового и заданного, от мнимо сверхличных стереотипов существования. Однако оттачивание неизбежно включает в себя момент опоры, как полнота жизни включает в себя момент смерти. Самостоянье личности неосуществимо без опоры на обезличившиеся компоненты жизнеуклада. Таков серьезно-смеховой “механизм” комического воззрения на мир: “карнавализованный” человек смешон не только своим масочно-ролевым нарядом, который всегда — с чужого плеча; не менее смешон он и в своей наготе, тогда как третьего не дано. Вся соль комической концепции человека в неслиянности и нераздельности лица и маски.

Именно такова эстетическая природа демонстративной “литературности” белкинских повестей. Ток юмористического переживания создается прежде всего постоянно ощущаемым напряжением между заимным, имитированным, чужим и наивным, неумелым, но своим (по отдельности ни то, ни другое ни юмористическим, ни вообще художественным значением не обладало бы).

³¹⁰ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 59.

Той же природы особая роль всего нерусского в общем контексте цикла. Здесь иноязычное (“немецкое” в самом широком, этимологическом смысле этого слова: чужое и загадочное в своей “немоте”), иностранное (потустороннее, незнаемое) принадлежит символическому ряду смерти (включая и мотив бледности), тогда как русское, свое — ряду жизни (включая мотив румянца). При этом глубоко значимы как карнавальная инверсия этих рядов в “Гробовщике”, так и их конвергенция в “Барышне-крестьянке”.

Корнями своими юмористический взгляд Пушкина на русскость как историческую “личность” нации уходит в карнавальную неслиянность и нераздельность живого и мертвого, тогда как злободневной смысловой верхушкой этого древа явилась причастность к журнальной полемике 1830 года о русском “полупросвещении” и национальной самобытности. Не последнюю роль в этом контексте приобретает и рассмотренная выше игра белого и красного цветов. Первый тяготеет к символике европейской цивилизации (английские белила, пристрастие к бледности в западных романах), второй — к символике первобытной естественности (напомним портрет пушкинской калмычки: “Лицо смуглое, темно-румяное. Багровые губки...”).

Русские два узла Марьи Гавриловны — такой же юмористический объект, как и два чеходана полуиностранца Сильвио. Русское здесь в равной степени смешно: и в чужом наряде (*настоящий русский барин* англоман Муромский), и в своей доморощенной “наготе” самодовольства (Берестов). Но пушкинское самоосмеяние национального российского самостоянья в основе своей позитивно — в полном соответствии с комической модальностью данного дискурса.

Национальное своеобразие в глазах Пушкина не готовая заданность, а живая данность вызревания, становления самобытности³¹¹. Такое становление — всегда эксцентрично, оно исключает эгоцентрическую самоизоляция: стать самим собою, обрести подлинное “я” можно только во взаимодействии, во взаимопритяжении и взаимоотталкивании с чужеродным, с Другим. Чувство юмора предполагает конвергентную способность видеть себя со стороны как другого-для-других.

В тексте “Барышни-крестьянки” имеется прямое высказывание повествователя по поводу самобытности, с которым подлинный автор “Повестей” в данном случае вполне солидарен (ср.: “Два чувства дивно близки нам...”). Присутствие Белкина здесь ощущается, пожалуй, лишь в неуместной патетичности рассуждения о “человеческом величии” в отношении “уездных барышень”, да в неискоренимой его вторичности (ссылка на Жан-Поля). Двуголосое слово не всегда внутренне дискуссионно. Юмор последней повести — точка эстетической конвергенции двух авторов, вымышленного и действительного.

Эта конвергенция, преодолевающая насмешливое отчуждение, задана изначально — эпиграфом ко всему циклу. Если бы целью эпиграфа было только очевидное: отделить незадачливого “сочинителя”

³¹¹ Ср.: “Замечу, что порода калмыков начинает изменяться и первобытные черты их лица мало-помалу исчезают” (Пушкин А. Дневники. Автобиографическая проза. С. 37).

от подлинного автора и выставить его комическим героем цикла собственных его “историй”, — достаточно было бы реплики г-жи Простаковой. Прибавляя к ней еще и реплику Скотинина: *Митрофан по мне*, — Пушкин вносит исключительно важный акцент. Если первая реплика говорит о неслиянности подлинного и подставного авторов, то вторая — об их нераздельности.

В этом семантическом поле и рождается двуголосое слово двойного авторства, творящего неромантическое двоемирие: не расколотость мира в кругозоре одного сознания, а удвоение (в принципе — умножение) единого мира в зависимости от наличия двух (в принципе — многих) точек зрения, что и следует идентифицировать как художественный дискурс комической модальности.

З а к л ю ч е н и е Понимание и анализ

Лев Толстой, как известно, писал П. Д. Голохвастову в 1873 году о “Повестях Белкина”, что их непременно “надо изучать и изучать”, хотя, как ему казалось, “анализировать этого нельзя”³¹². В устах писателя, да еще в ту эпоху, когда наука о литературе делала первые свои шаги, такое высказывание звучит вполне естественно. Когда же эту мысль Толстого с пиететом принимает и развивает замечательный современный литературовед³¹³, становится не по себе.

Научность в сфере художественности не должна становиться завоевательницей и поработительницей. Но и капитулировать перед трудностью задачи постижения труднопостижимого ей не годится. Тем более, что герменевтическое понимание без анализа — не столь уж безобидная интеллектуальная операция, как может показаться на первый взгляд.

Понимание есть непосредственное восприятие смысла. В отличие от знания (владения значениями) и мнения (владения концептами) понимание является концептуализацией значений, то есть трансформацией семантики общедоступных элементов языка в уникальные семантические единицы внутренней речи (концепты допредикативных очевидностей). Или, выражаясь языком современной герменевтики, понимание оказывается “преобразованием мертвых следов смысла в живой смысл”³¹⁴.

Поскольку процесс текстопорождения в свою очередь является претворением недискурсивной внутренней речи автора в дискурсивные формы языка, понимание есть не только “перевод с натурального языка на внутренний”³¹⁵, но и взаимодействие ценностного кругозора (концептосферы) понимающего с концептосферой автора. Эффект

³¹² Толстой А. Н. О литературе. С. 144.

³¹³ См.: Бочаров С. Г. Бездна пространства.

³¹⁴ Гадамер Х.-Г. Истина и метод. С. 215.

³¹⁵ Жинкин Н. И. Язык. Речь. Творчество. М., 1998. С. 161.